العمى والبصيرة في قصيدة المتنبي
(المحو والكتابة)

د. خليل الموسى *

ليست قصيدة المتنبي اختلافية وإشكالية وحسب، وإنما هي لا تصلح لأن تكون وثيقة تاريخية، كما لا يمكننا أن نستنتج منها أيديولوجيا ثابتة، فنصّ المتنبي موّار بالحركة والدوران حول نفسه، فهو يمزج الواقع بالرؤيا والتاريخ بالمخيلة، ولا يستقرّ على حال، ومن الصعب أن تقبض عليه متلبِّساً بحالة واحدة في غير قصيدة، وهو يدير ظهره للتاريخ والأيديولوجية، ولا يرى سوى نفسه، وقصيدته متصلة بذات الشاعر

---

* أديب وناقد سوري

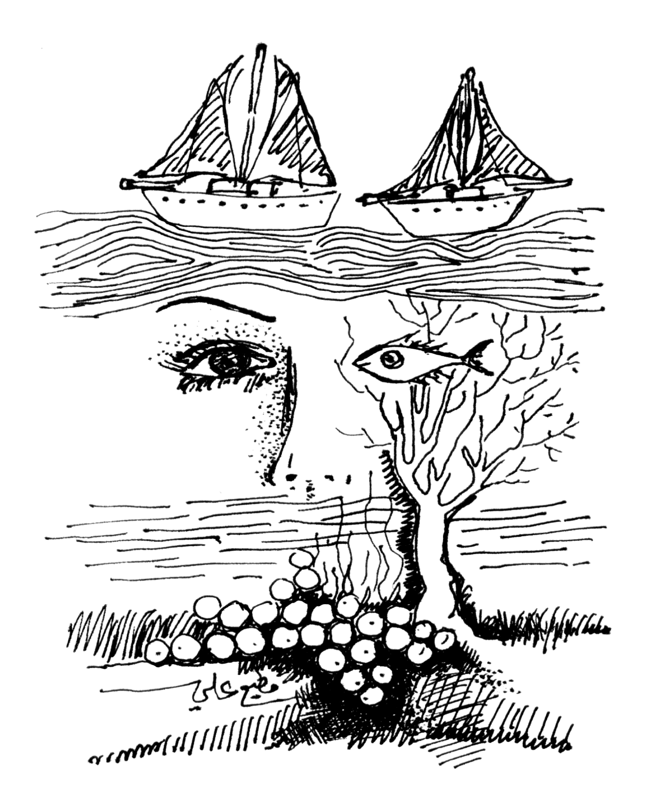
- العمل الفني: الفنان مطيع علي



وتقلباتها إلى درجة كبيرة، وغالباً ما تكون على طرفي نقيض مع الحياة والواقع، ولذلك كان حضور الواقع ضعيفاً في بنية القصيدة، في حين كان للحلم النصيب الأعظم منها، ولنقل إن الداخل يهيمن على الخارج، والصدق في بنيتها إحساسي، وهذه وظيفة الشاعر، فالشعر ليس تاريخاً ولا واقعة تروى، ولا هو يصدر عن الخارج، وهو في جوهره تجميل للواقع، ولذلك هو محاكاة وتخييل، ومن هنا فإن الصدق يصدر عن بنية القصيدة الفنية، أو ما تبثه هذه القصيدة من دلالات، فالواقع في النص الشعري فنّيّ قائم بذاته ومستقل عن سواه، يروي أبو هلال العسكري هذه الرواية:

«وقيل لبعض الفلاسفة: فلانٌ يكذب في شعره، فقال. يُراد من الشاعر حسن الكلام، والصّدق يراد من الأنبياء»[1]، ولذلك كان التنافر بين الشعر والواقع من حسنات الشعر وفضائله كما ذهب إلى ذلك صاحب «العمدة»: «ومن فضائله (الشعر) أنّ الكذب- الذي اجتمع الناس على قبحه- حسنٌ فيه، وحسبك ما حسّن الكذب، واغتفر له قبحه»[2].

وبما أنَّ المتنبي شاعر راءٍ بامتياز فإننا في هذا الفصل ندخل إلى مفهومي العمى والبصيرة اللذين اخترناهما عنواناً، فالعمى شرط أساسي للوصول إلى البصيرة، وهو وجه آخر لها، ويقوم على المحو ليلغي البصر الذي يتوقف عمله عند الصور الخارجية.. أي يتوقّف عمل البصر على البرّانّي وما هو تاريخي أو واقعي ويومي وعادي ومألوف لكل ذي عين، ولذلك كان عمل البصر مقتصراً على لغة النثر، أو هو النظم في أحسن حالاته، والنظم تنسيق بين الموجودات بحيث تبدو جميلة في العين الخارجية، وقد وصف كولردج هذا العمل بالشكل الآلي أو التوهم حين تحدّث عن عملية تشكيل القصيدة، فهي «تستقي الوحدة من الرؤيا الخيالية التي تشيع فيها، وليس من تطابقها مع قواعد خارجية: والقصيدة لا تشبه ماكنة رُكّبت حسب خارطة بل هي كائن حي ينظمه داخلياً مبدأ حي يخصّه، والخيال كذلك قوة فاعلة في جوهرها: فهي تطوّر كل ما تلمسه»[3]، وقصيدة التوهم تنتج شكلاً سابق التحديد والتصور، وهي عمل عقلي خالص، أو عمل صناعي مفكك وإن بدا متناسقاً لعين القارئ العادي من الخارج، «ويمثّل كولردج للفرق بين الشكلين (الآلي والعضوي) (....) بين شكل فاكهة طبيعية مستديرة وبين شكل صناعي جمعنا فيه ربع برتقالة وربع تفاحة وربع رمانة وربع ليمونة ووضعنا هذه الأرباع جنباً إلى جنب بحيث يبدو النتاج وكأنه فاكهة



مستديرة حقيقية، والرجل العبقري هو وحده الذي يتمكن عن طريق الخيال من خلق عمل فنّي يتحقق فيه هذا الشكل العضوي»(٤)، ولذلك كان الخيال المهيمن في الشكل العضوي أساساً لتماسك بنية القصيدة وتلاحمها في معمار يتعذَّر تفكيكه من دون الإساءة إليه، أو كما يقول كولردج. «استخراج حجر من الأهرام باليد المجرّدة لن يكون أكثر صعوبة من تغيير كلمة أو موقع كلمة عند ميلتون أو شكسبير (في مؤلفاتهم ذات الأهمية القصوى على الأقلّ) دون أن تجعل المؤلف يقول شيئاً آخر أو شيئاً أسوأ مما يقول»(٥)، ولذلك كان على الشاعر أن يرى الموجودات من خلال عينيه الداخليتين، ويعيد ترتيب الأشياء حسب صورة الداخل ومنطق القصيدة، وهذا يعني أن يكون له رؤيا مختلفة وبصيرة مختلفة، وأن ينتقل في بنية القصيدة من نص الواقع إلى نص الحلم، ومن الرؤية إلى الرؤيا؟ فالشاعر الحقيقي يمحو الآخر ويكتب نفسه مع أنه لا يستغني عن هذا الآخر الحاضر في الذاكرة حضور الغياب؟ فالماضي لا يموت، وإنما ينبغي له أن يتحول في حضوره المنسيِّ إلى مادة تشكلها الذات الشاعرة، يروي صاحب «الأغاني» هذا الخبر عن بدايات أبي نواس في الشعر: «وكان قد استأذن خلفاً الأحمر في نظم الشعر، فقال: لا آذن لك في عمل الشعر إلى أن تحفظ ألف مقطوع للعرب، ومئة أرجوزة ؟ قصيد ومقطوع؟ فغاب عنه مدة وحضر إليه، فقال له: قد حفظتها؟ فقال: أنشدها، فأنشده أكثرها في عدة أيام، ثم سأله أن يأذن

له في نظم الشعر، فقال له: لا آذن لك إلى أن تنسى هذه الألف أرجوزة كأنك لم تحفظها، فقال له: هذا أمر يصعب عليَّ فإني قد أتقنت حفظها، فقال: لا آذن لك أو تنساها، فذهب إلى الديرة، وخلا بنفسه، وأقام مدة حتى نسيها؟ ثم حضر إليه، فقال: قد نسيتها حتى كأن لم أحفظها قطّ، فقال: الآن فانظم الشعر»[٦].

-٢-

إن تعطيل حاسة البصر (الصورة الفوتوغرافية) أمر ضروري في الشعرية، وقد سمّينا هذا التعطيل «العمى» أو «المحو»، وهو أولى درجات الشعرية، وقد تعامى النابغة الذبياني عن العيوب الجسدية الكثيرة في ممدوحه النعمان بن المنذر حين قال:

كَأَنَّكَ شَمسٌ والمُلوكُ كَواكِبٌ
إِذا طَلَعَت لَم يَبدُ مِنهُنَّ كَوكَبُ[٧]

فالوصف الذي أطلقه النابغة على ممدوحه مخالف للواقع والبصر قولاً وفعلاً، وقد سمّى بعض الدارسين القدماء هذه المخالفة بالمبالغة، ومع ذلك فإن فيها شيئاً غير قليل من الشاعرية، وقد أعاد الشاعر تشكيل صورة ممدوحه وفق الصورة التي رسمتها له المخيلة.

يمكننا أن نسوق أمثلة على هذا العمى أو التعامي من الشعر العربي قديمه ومعاصره ولكننا نتوقّف عند بعض الأبيات التي تفي بالحاجة، فبشار بن برد قال:

يا قَومِ أُذني لِبَعضِ الحَيِّ عاشِقَةٌ
وَالأُذنُ تَعشَقُ قَبلَ العَينِ أَحيانا[٨]

صحيح أن الحالة التي يصفها بشار منطقية بالنسبة إليه، وخاصة في الشطر الأول من البيت، فقد ولد بشار أعمى، ولذلك كانت هذه الحالة تنطبق عليه، ولكن تعميمها في الشطر الثاني مخالف للمنطق، فالعين هي الحاسة الأولى في مجال العشق، وقد تعامى عنها الشاعر واستبدل بها حاسة السمع.

وثمة خبر قرأته في يوم من الأيام مفاده أن بثينة حبيبة جميل دخلت على أمير المؤمنين في أخريات أيامها، فلم يجد في ملامحها شيئاً من وصف جميل لها، فسألها: أأنت بثينة!؟، فقالت: نعم يا أمير المؤمنين. ثم أعاد سؤاله، فأجابته: يا أمير المؤمنين إن العين التي تراني بها غير العين التي كان يراني بها جميل، وهذا يعني أن عين المحبّ عن كل عيب كليلة، ولذلك أصاب العمى عيني جميل العاشقتين، وصار يرى بقلبه وبصيرته محاسن بثينة، وهذه هي الحالة الشعرية، في حين أنّ أمير المؤمنين كان ينظر إلى بثينة بعين المنطق والواقع والحقيقة.

وتذهب بعض الأخبار إلى أن أمير المؤمنين سأل شاعره الأخطل التغلبي عن فاعلية

الخمـــرة في شاربيهـــا، فطلب منـــه الأمان، فأمَّنه، فقال:

إذا ما نـديمي علّني ثـمَّ علّني
ثـلاث زجـاجـاتٍ لـهُـنَّ هـديـرُ
خرجْتُ أجرُّ الذَّيْلَ زَهْواً كأنَّني
عليكَ، أمـيرَ المؤمـنـين، أمـيرُ(٩)

يرى الأخطل صورته وصورة ممدوحه من خلال السكر، والسكر يساوي العمى، فثلاث زجاجات من الخمرة المعتقة كافية لأن تجعل العاقل مجنونـاً والجبان شجاعاً، وهي كافية أيضاً لإغلاق باب الرؤيـة، لتفتح باباً واسعاً للرؤيا والبصيرة، وهـل هناك أوسع من هذا البـاب إذا كان الشاعر يضع نفسه في مرتبة فوق مرتبة الخليفة، فأمير المؤمنين واقعاً هو أمير علـى الرعية، وله سلطـان عليهم، وفي الرعية أمراء وفيهم رعاع، ولكن الإمارة التي وضع الشاعـر نفسه فيها مختلفة، إنها إمارة شعريـة بامتيـاز، فرعايا الشاعـر الأمير أو المنتشي بسكره وشعره للحظات يفوقون رعايا أمير المؤمنين في الواقع، فهم من مستوى أمير المؤمنـين نفسه حسب ما ذهبـت إليه مخيلة الشاعـر، وقد قال الله تعـالى في هذه الفئة من الشعراء: «والشّعـراءُ يتَّبعُهُمُ الغاوون، ألم تـرَ أنَّهمْ في كل وادٍ يهيمون، وأنّهم يقولون ما لا يفعلون»(١٠).

-٣-

ربما كان أبـو الطيب المتنبـي من أوائل الشعراء الذين يتّبعهم الغاوون، وإن كان وصف الآية الكريمة ينطبق علـى سواه كما ينطبق عليه، وهو من الشعراء العرب القلائل الذين سلكـوا هذا المسلك التخييلـي بمهارة فائقة مستخدماً ثنائية المحو والكتابة أو إعادة إنتاج الصـورة وفق الرؤيا والبصيرة، وقد برع هذا الشاعـر في موضوع الهجاء في إخفاء ملامح المهجو الحقيقيـة، ولا سيما الإيجابية منها، ليقدّم له صورة كاريكاتورية مفعمة بالسخرية والمـرارة، وكأنها «الكوميديـا السوداء» التي برز أعلام السرياليـة في صنعها في النصف الأول من القرن العشرين، ففي هجائه لكافور الأخشيدي قدّم صوراً دامغة، وجعله أضحوكة وأهزوءة على مـر العصور، بل صارت صورة كافور مقترنـة بهذه الأبيـات والصور، فهو يمحو صورة مـن التاريخ ليستبدل بها صورة من المخيلة؟ فقـد تعامى المتنبي عن فضائل كافور وحقيقة شخصيته التاريخية، ولم يجد في هـذه الشخصيـة الموضوع سـوى المثالب والعيوب، فكانت الصورة المنجزة: ذات ملمح أسطوري مقلوب، وقد تجمّعت فيها كل ألوان الخساسة والدناءة والرذيلة، هي صورة القبح الذي تحوّل بالشعر إلى جمالية فاعلة في نفوس

المتلقين، ولننظر في بنية هذا البيت المكثف المركز الذي لا يزيده الاستفهام الاستنكاري التوكيدي سوى فظاعة ومرارة وسخرية في صفات متلاحقة متدافعة متكاملة لتشكيل الصورة:

أَمَيناً وإخلافاً وغَدراً وَخسَّةً
وَجُبناً أشَخصاً لُحتَ لي أم مَخازِيَا؟(11)

ومن المفيد أن نتذكر هنا أن المتنبي قد قدّم في مدائح سابقة صوراً مخالفة كل المخالفة لهذه الصورة الكاريكاتورية لممدوحه، وقد كانت صورة كافور شبيهة إلى حدّ بعيد بصورة النعمان بن المنذر في بيت النابغة الذبياني الذي مرّ معنا، فقال فيه:

قَواصِدَ كافورٍ تَوارِكَ غَيرِه
وَمَن قَصَدَ البَحرَ استَقَلَّ السَواقِيا(12)

وإذا كانت معاني الخساسة واللؤم والغدر والجبن قد شكلت صورة كافور في البيت السابق، وكانت بمكانة الألوان في تشكيل اللوحة، فإنه في أبياته المدحية يشكّل صوراً مغايرة تماماً، لأن المعاني الإيجابية شكلت هذه الصور، وإن كان الشاعر أجمل واختصر ولم يفصل فيها، فهو يقول:

أَبا كُلِّ طيبٍ لا أَبا المِسكِ وَحدَهُ
وَكُلَّ سَحابٍ لا أَخصُّ الغَوادِيا
يَدِلُّ بِمَعنىً واحِدٍ كُلَّ فاخِرٍ
وَقَد جَمَعَ الرَحمَنُ فيكَ المَعانِيا(13)

ولا تكتمل صورة هذا المهجو إلا بمجموعة من الصور المتكررة في القذاعة والبشاعة والدناءة والنتانة والمختلفة في التناول والتشكيل؟ حتى إنه في قبحه المزمن لا يقزّز نفوس الأحياء المحيطين به، وإنما هو يقزز نفس قابض الأرواح الذي لا يفرق عادة بين الغني والفقير والطفل والكبير والذكر والأنثى، ولكنه إذا أتى إلى مثل هذه الشخصية فإن عمله يكون صعباً وشاقاً، ولذلك لا يعاملها معاملة الآخرين، وإنما يحتاج إلى عود أو واسطة أخرى لنتانة هذه الروح أو خستها:

ما يَقبِضُ المَوتُ نفساً من نُفوسِهم
إلاّ وَفي يَدِه مِن نَتنِها عودُ(14)

وهل ثمة صورة أو لوحة أكثر بشاعة ودمامة وقبحاً وأكثر هزءاً من الصورة التي جاءت في بيت المتنبي الذي اختتم به قصيدته اليائية في هجاء كافور، إذ صبَّ عليه جام غضبه وحقده وحوّله إلى كائن يتلهى به الناس في أوقات الأحزان الشديدة، فكانت هذه الصورة الكاريكاتورية التراجيكوميدية البالغة الدلالة:

وَمِثلُكَ يُؤتى مِن بِلادٍ بَعيدَةٍ
لِيُضحِكَ رَبّاتِ الحِدادِ البَواكِيا(15)

وتتجلى ثنائية المحو والكتابة في صور المديح التي رسمها المتنبي لممدوحيه، ولكنها صور آنية غير مستقرة على حال، فالمتنبي عاش

لحظــات قلق مستمرة، وكان القلق داءً مزمناً لازمه منذ أن خرج من الكوفة إلى يوم وفاته، ولذلك كانت صــور الممدوحين تتبدل بتبدل درجات القلق في نفسية الشاعر، فمرَّة ترتفع هذه الدرجة، لترى ذات الشاعر مهيمنة على النص، وتنخفض قليلاً مرة أخرى لترى ذات الشاعر متوازية مع ذات الممدوح أو متقاربة.

والحقيقة أن الشعر، ولاسيما الغنائي منه، لا تاريخ له، والصورة الشعرية بنت لحظتها، وهــذا يعني أن المتنبــي كان يخرج من تاريخ شعري ليدخــل في تاريخ شعري آخر، والقلق يدفعه من هنا إلى هناك ومن هناك إلى هنا، وقد أنهى هذا الشاعــر علاقاته بممدوحيه مــرّة واحــدة.. نعم كان يبحــث عن الممدوح الأفضل.. عن صــورة الممدوح الأسطوري أو المثال.. كلهم خيبوا طموحاته وآماله.. لم يعد إليهم مرة ثانية بعد أن غادرهم ونفض يديه منهــم، ولو رغبوا في ذلك كما هي الحالة مع سيــف الدولة حــين دعاه للالتحــاق به بعد خروجه من مصــر، فأجابه المتنبي بقصيدته البائية التي مدحــه فيها وشكره على دعوته واعتذر في مطلعها عن تلبية طلبه، فقال:

فَهِمتُ الكِتابَ أَبَرَّ الكُتُب
فَسَمعاً لِأَمرِ أَميرِ العَرَب
وَطَوعاً لَهُ وَابتِهاجاً بِهِ
وَإِن قَصَّرَ الفِعلُ عَمّا وَجَب
وَما عاقَني غَيرُ خَوفِ الوُشاةِ
وَإِنَّ الوِشاياتِ طُرقُ الكَذِب
وَتَكثيرِ قَومٍ وَتَقليلِهِم
وَتَقريبِهِم بَينَنا وَالخَبَب
وَقَد كانَ يَنصُرُهُم سَمعُهُ
وَيَنصُرُني قَلبُهُ وَالحَسَب(١٦)

الشعــر حالة مناخية راهنة منقطعة عما قبلها، أو هو موقف متبدل تبعاً لهذه الحالة، وقد استطاع المتنبي أن يجسد هذه الحالة في أبهى صورهــا في تاريخ الشعر العربي، فكان الشاعر الــذي لا يستقر على حــال طويلاً، ولذلــك لا يجوز أبداً أن نقرأ شاعرية المتنبي مــن خــلال الأدوات نفسها التي نقــرأ بها شاعريــة هذا الشاعــر أو ذاك، فثمة شعراء امتهنوا الشعر صنعتهــم، وكان هدفهم المال والتكســب، ولذلــك كانت القصيــدة وسيلة وصورها جاهــزة سلفاً ضمن المتعارف عليه، ولا يجوز للشاعر أن يستبدل حالاً بحال، فقد وضعت العرب قواعد لقصيدة المديح، وتكلم على ذلــك ابن رشيق، فقال: «وسبيل الشاعر – إذا مــدح ملكاً – أن يسلك طريقة الإيضاح والإشادة بذكــره للممدوح، وأن يجعل معانيه جزلــة، وألفاظــه نقية، غــير مبتذلة سوقية ويجتنب مع ذلك التقصير والتجاوز والتطويل فــإن للملــك سآمة وضجــراً، ربما عاب من أجلها ما لا يعاب، وحرم من لا يريد حرمانه،

ورأيت عمـل البحتري -إذا مـدح الخليفة- كيف يقل الأبيات، ويـبرز وجوه المعاني، فإذا مدح الكتاب عمل طاقته، وبلغ مراده»(١٧).

هذا هو الفرق بين عمل شاعرين: أحدهما يعرف سلفاً ماذا يريد أن يقول، ويهيئ الصور والمعاني لتكون مناسبة لمقام الممدوح، والآخر يدع القصيدة هي التي تتكلم، ونحن إذاً أمام حالتين: حالة يتكلم الشاعر فيها في القصيدة، أو هـو يلجم القصيـدة ويتحكـم بحركتها وصورهـا وأبعادها، ولذلك كان «على فلسفة الشعـر أن تعترف أن الشعـر لا تاريخ له، أو على الأقل ليس له تاريخ قريب، حيث يمكننا متابعـة الصورة الشعريـة في حالة إعدادها وصدورهـا»(١٨). وإذا كان للـولادة قوانـين يعرفهـا القاصي والداني سواء أكانت الولادة في الإنسـان والحيـوان أم النباتـات، ولهذه الولادات أزمنة معروفة، فإن ولادة القصيدة أو الصـورة الشعريـة مفاجئـة ومختلفـة، فـ«الصورة الشعرية هي بروز متوثب ومفاجئ على سطح النفسـ»(١٩)، ولذلك كانت ثنائية المحو والكتابـة مستمـرة في قصيدة المديح التي أنتجها المتنبي، ففـي قصيدته اللامية رسـم صورة لممدوحه بدر بـن عمار، وكانت بنت لحظتها التي ولـدت فيها، وهي لحظة إعجاب بـأن يكون بدر رجلاً يعرف الله خير معرفة، وبأن يكون معطاء، بل هو ربّ العطاء وسيّد الكرماء، وبأن يكون مشهوراً بين الخلق، مع أنهم يجهلون حقيقته الداخلية التي ترفد هذا العطاء بمخزون من الكرم النفسي الذي لا ينضب، حتـى إنَّ الكائنات العجمى تدرك هذا الأمر، وكأنّها تنطق به، ولذلك قد خصه الله بما لم يخص به سواه:

لَو كـانَ عِلمُكَ بِـالإِلَـهِ مُقَسَّماً
فِي النـاسِ ما بَعَثَ الإِلَـهُ رَسولا
لَو كانَ لَفظُكَ فيهِم ما أَنـزَلَ الـ
ـقُـرآنَ وَالـتَـوراةَ وَالإِنجـيـلا
لَو كانَ ما تُعطيهِم مِن قَبلِ أَن
تُعطيهِم لَم يَعرِفوا التَأميلا
فَلَقَد عُرِفتَ، وَما عُرِفتَ حَقيقَةً
وَلَقد جُهِلتَ، وَما جُهِلتَ خُمولا
نَطَقَت بِسُؤدُدِكَ الحَمامُ تَغَنِّياً
وَبِمـا تُجَشِّمُها الجِيـادُ صَهيلا
ما كُلُّ مَن طَلَبَ المَعالِيَ نافِذاً
فيها وَلا كُلُّ الرِجالِ فُحولا(٢٠)

ومـع ذلك فـإن القارئ قد يجـد صورة أخرى لهـذا الممـدوح أو ذاك تتفق مع هذه الصـورة أو تختلـف، لأن اللحظـة الشعرية متغـيرة عند المتنبـي بتغير موقفـه أو بتغير الحالة التي نجمت عنهـا هذه الصورة وفق ثنائيـة المحو والكتابـة أو العمى والبصيرة، وهما آليتان يشتغل عليهما المتنبي في تشكيل صوره الشعرية.

وثمة ثنائية أنا/الآخر التي تغطي مساحة

واسعــة من شعر المتنبي، وهي مفتاح من أهم مفاتيــح شعره، بل ربما كانت المفتاح الأعظم للبوابة الكبرى التــي ندلف منها إلى الأبواب الأخرى الداخلية والخارجية، وهي تساعدنا علــى قراءة ديوانــه، ومشكلة هــذا الشاعر الوجودي أنــه يعي ذاته ويسعى إلى اكتشافها والكشــف عنها بجــراءة وإظهارها إلى الملأ، وخاصة في القصائــد الناجمة عن الحصار والقلق النفسيين، ولذلك فإن المؤلف الضمني والرقيب الداخلي الذي يراقب عملية الولادة في بعضــ القصائد يغيب جزئيــاً أو كلياً في بعضــ المقاطــع أو القصائد التــي تناولت هذه الثيمــة (Thème)، والموازنة بين «أنا» الشاعر والآخر، سواء أكان هذا الآخر مفرداً أم جمعــاً، ملكاً أم شعبــاً، وسواء أكانت هذه الموازنة صريحة ومباشرة أم مخفية ولا مباشرة، تتجلى في ثنائية المحو والكتابة، فالمتنبي يعي ذاته دائماً، ولذاته حضور فعال في قصائده، ولذلك كانت الغنائيــة والوجدانية طاغيتين في شعره، ولا يقتصر ذلــك على موضوعات محددة، كالغــزل مثلاً، وإنمــا يتجاوزها إلى موضوعــات المديح والهجاء التــي أفسح لها مكاناً وسيعاً إلى جانب الآخر، وإن كان أحياناً يحاول أن يكبت هذه الذات الطافرة المتمردة لغرض من الأغراض، ولكنها سرعان ما تنبثق ماردة قويــة في لحظة أخــرى، وتشكل هذه اللحظــة المصدر الخام لقصائــده، فالمتنبي يبحث عن ذاته في ماضيه وحاضره ومستقبله، وهو في بحثه عن زمنه الضائع. يبحث أيضاً عن المكان الضائع، وليس للمتنبي وطن يحن إليه، كما هي العادة عنــد الشعراء، ووقوفه على الأطــلال ليس إلا خدعة شعرية، أو هو عادة ورثها من القصيدة الجاهلية، وليس هو سوى جواب آفاق يبحث عن اليوتوبيا، ووطنه على ظهر راحلته أو كانت قدماه راحلةً له:

غَنِيٌّ عن الأوطانِ لا يَستَفِزُّني
إلى بَلَـدٍ سـافَرتَ عَنـه إيـابُ
وَعَن ذَمَلانِ العيسِ إن سامَحَت بِه
وَإلاّ فَفي أكـوارِهـنَّ عُقـابُ(21)

ظــل هذا المكان الضائع يفــرّ من قبضة المتنبــي بالرغــم مــن مغامراتــه المتواصلة ورحلاتــه المستمرة وتنقله بين العراق والشام ومصر وفارس، فليس مــن مكان بقادر على أن يتحمل طموحــات شاعر كالمتنبي، ولذلك كانت الأقدار تترصده في أي مكان ينزل فيه، وكانت المجتمعــات تأبى أن يكون فيما بينها، وهي تقــف إزاء طموحاته سداً منيعاً، وتقف إزاء خيلائــه ومخيلتــه بجيوش من الخصوم والحسّاد والحاقدين، ولذلك اختصر تجربته مع الحياة بهذا البيت:

لَحا اللهُ ذي الدُنيا مُناخاً لِراكِبٍ
فَكُلُّ بَعيدِ الهَمِّ فيها مُعَذَّبُ(22)

وحقيقـة المتنبـي في موازناتـه بين الأنا والآخـر أنهـا متكـررة ومفعمـة بالأسـى والإحبـاط، فقد كان يرى الأرض (المكان) والعصر (الزمان) خلوا من الكرماء والشعراء الحقيقيين، وهي رؤية سوداوية عمّقت الهوة بين الشاعر والمجتمـع، وكان يرى الفساد في كل مكان، ولذلك كان الناس في غير أماكنهم، وهـذا ما عزز النزعـة التراجيدية التي كان الشاعر يعانيها من هذه الموازنات، فقال:

لا تَطلُبَنَّ كَريماً بَعدَ رُؤيَتِه

إنَّ الكِرامَ بِأَسخاهُم يَداً خُتِموا

وَلا تُبالِ بِشعرٍ بَعدَ شاعِرِه

قَد أُفسِدَ القَولُ حَتّى أُحمِدَ الصَمَمُ(٢٣)

ولا شـك في أن المتنبي قد تعامى أو عمي عمّا في شخصيته من صفات سلبية يدركها أو لا يدركها، ليقدم للمتلقي صورة ناصعة البياض عن البطل الأسطوري المنشود الذي لا يدانيه العيب من أي جهـة، فهو الكامل المتكامل في المتخيّـل الشعري، ولكن الأخبار تدين المتنبي في صفة من أهـم صفات البطل الأسطوري، وهـي الشجاعة، والمتنبي مـن طلاب المجد والسؤدد يسعى إليها بالدم والسيف والرجال كمـا يقول في شعره، ولكـن صاحب «الصبح المنبـي» يروي لنا حادثـة مختلفة توهم فيها المتنبي الشجرة رجلاً، وهو في غزوة الفنا مع سيف الدولة، فقـال: «وصحب سيف الدولة في عدة غـزوات إلى بلاد الروم، ومنها غزوة الفنا التي لم ينجُ منها إلا سيف الدولة بنفسه، وستة أنفار أحدهـم المتنبي، وأخذت الطرق عليهـم الروم، فجـرد سيف الدولـة سيفه، وحمل علـى العسكر، وخرَّق الصفوف، وبدد الألوف. وحكى الرقي عن سيف الدولة قال: كان المتنبي يسوق فرسـه، فاعتقلت بعمامته طاقة من الشجر المعـروف بأمّ غيلان فكان كلما جرى الفرس انتشـرت العمامة، وتخيّل المتنبـي أن الروم قد ظفرت به، فكان يصيح الأمان يا علِج قـال سيف الدولة: فهتفت به وقلت: أيمّا علِج؟ هذه شجرة علقت بعمامتك فودّ أن الأرض غيّبته. فقال ابن خالويه: أيُّها الأمير أليس أن ثبت حتى بقيت في ستة أنفار تكفيه هذه الفضيلة».(٢٤)

أحاول أولاً أن أفكك هذا الخبر من خلال ثنائية المحـو والكتابة، لأعـود بعد ذلك إلى الحديث عـن العمى والبصـيرة في قصيدة المتنبي، ففي الخبر الذي رواه الرقي عن سيف الدولة تناقضات لا يتقبلها المنطق، فقد جاء فيه وصف لشجاعة سيف الدولة الخارقة حين جرّد سيفه على العسكـر، وخرّق الصفوف، وبدّد الألوف، وفي هـذه العبارات تعمية عن الواقـع الرديء الذي كان فيـه سيف الدولة في هذه المعركة ولجـوء إلى المخيلة الشعرية، والمنطق لا يتقبل هذا الخبر جملة وتفصيلاً،

ولاسيما ما جاء منه في قسمه الأول في وصف شجاعة الأمير، فسيف الدولة اشترك في هذه المعركة مع جيشه، واستطاع الروم أن يهزموه شرّ هزيمة كما جاء في مضمون الخبر، إذ لم ينج من العرب سوى الأمير وستة أنفار، ولما حاصرتهم الروم للقضاء على من تبقى من الجيش حمل سيف الدولة على العسكر وفعل ما فعل، وهذه الصورة متخيلة، لأن العاقل يتساءل أين كان سيف الدولة حين كان معززاً مكرّماً منيعاً بين جيوش المسلمين في المعركة الحقيقية التي هزم فيها؟ ثم أليس في صورة الخبر وروايته ما في حكايات عنترة والزير سالم وتغريبة بني هلال من أحداث ملفقة وصور لا يتقبلها المنطق إذ تدب النخوة في نفس البطل الأسطوري الذي يشدُّ على جيوش الأعداء الجرارة، فيخترق الصفوف ويبدّد الألوف، ويأتيهم من الشمال إلى الجنوب ليحصد ألفاً من الرؤوس، ثم يلف عليهم من الجنوب إلى الشمال ليحصد ألفاً أخرى، وهكذا، وهي ألف لا تزيد ولا تنقص؟ وعندي أن مثل هذه الأخبار تدخل البهجة إلى نفوس الناس البسطاء الذين كانوا يستمعون إلى الحكواتي في المقاهي الشعبية، وإذا استنكروا عليه قلة هذا العدد جعلها عشرة آلاف من الشمال إلى الجنوب ومثلها من الجنوب إلى الشمال، والمهم من ذلك كله أن يرضى عنه رواد المقهى ليستمر في عمله، وهذه هي طبيعة المجاملة والمصانعة لصنع الشهرة، وهي أن تسوق مع السائقين وأن تتوقف حيث يشاؤون.. ثم علينا أن نضع في الحسبان أن التاريخ صنعته البلاطات وفق هواها ومصالحها، ولذلك لا أطمئن إلى صحة هذا الخبر الاطمئنان كلّه، وكذلك لا أطمئن إلى ما جاء في القسم الثاني من الخبر عن صورة المتنبي الزرية، وهي المقصودة من الخبر كله، وأظن أن الخبر مفتعل، ولا يعني عدم الاطمئنان أن المتنبي كان شجاعاً، وإنما أقصد من وراء ذلك أن أبيّن أن الخبر مبالغ فيه في قسميه، ففي القسم الأول مبالغة في شجاعة سيفه الدولة وبطولاته، وفي القسم الثاني مبالغة في إظهار جبن المتنبي وهلعه، والخبر بمجمله مصنوع للإساءة إلى الشاعر، ولكنَّ الصانع لم يتنبّه على ما جاء في القسم الأول الذي يساعد القارئ على أن يرفض الخبر جملة وتفصيلاً، فضلاً عن أن رجلاً بمثل هذا الجبن لا يقطع الفيافي والبلاد التي قطعها المتنبي في حياته فعلاً، فقد تنقل مطارداً إلى حد ما بين الفيافي والقفار من العراق إلى الشام وإلى مصر وبلاد فارس، ثم ليقتل عند دير العاقول.

ومع ذلك فإن الخبر نفسه يخدمنا في مسألة العمى والبصيرة إذا سلمنا بما جاء

فيه على سبيل الافتراض ؟ فمعناه مناقض لمعاني المتنبي في أبياته التي تطالعنا في معظم قصائده، وهو يحدثنا عن شجاعته وبطولاته المتخيلة، ويسعى إلى أن يحطم رؤوس الملوك والأعاجم ويطهر الأرض من ملوكها وسكانها ليبني على أنقاضها مملكته الجديدة ؟ ولذلك هو يدعو إلى أن يعيش المرء حراً كريماً ولو قدّم في سبيل ذلك حياته ثمناً في الأبيات الآتية:

عِش عَزيزاً أو مت وَأنتَ كَريمٌ
بَينَ طَعنِ القَنا وَخَفقِ البُنودِ
فَرُؤوسُ الرِماحِ أَذهَبُ لِلْغَيْـ
ـظِ وَأَشفى لِغِلِّ صَدرِ الحَقودِ
لا كَما قَد حَييتَ غَيرَ حَميدٍ
وَإِذا مُتَّ مُتَّ غَيرَ فَقيدِ
فَاطلُبِ العِزَّ في لَظى وَذَرِ الذُ
لَّ وَلَو كانَ في جِنانِ الخُلودِ(٢٥)

ومع ذلك كله فإننا نقول إن المطلوب من الشاعر غير المطلوب من المؤرخ أو الفيلسوف أو عالم الاجتماع، وكذا شأنه مع الفارس البطل الذي يخوض المعارك ويدفع الصفوف بالصفوف، ولا يعيب الشاعر أن يكون جباناً على سبيل الافتراض، ولكن العيب الحقيقي ألا يكون الشاعر شاعراً حقيقياً، وعلينا هنا أن نقتنع على الأقل بأن بطولات المتنبي نصية لا واقعية، وبطولاته جمالية، وهي أعظم شأناً وأبقى أثراً من البطولات المختلفة الأخرى، لأن بطولات المتنبي باقية في خوالده.

وكذا شأن المتنبي مع ما روي عن بخله، وقد استقصى ذلك صاحب كتاب «الصبح المنبي»، فقد قال أبو البركات بن أبي الفرج المعروف بابن زيد التكريسي الشاعر: بلغني أنه قيل للمتنبي: قد شاع عنك من البخل في الآفاق ما قد صار سمراً بين الرفاق ؟ وأنت تمدح في شعرك الكرم وأهله، وتذم البخل وأهله، ألست القائل:

وَمَن يُنفِقِ الساعاتِ في جَمعِ مالِه
مَخافَةَ فَقرٍ فَالَّذي فَعَلَ الفَقرُ

ومعلوم أن البخل قبيح، ومنك أقبح، لأنك تتعاطى كبر النفس وعلو الهمة وطلب الملك، والبخل ينافي سائر ذلك، فقال: إنَّ للبخل سبباً، وذلك أنّي أذكر وقد وردت في صباي من الكوفة إلى بغداد. فاتخذت خمسة دراهم في جانب منديلي وخرجت أمشي في أسواق بغداد فمررت بصاحب دكان يبيع الفاكهة، فرأيت عنده خمسة من البطيخ باكورة، فاستحسنتها ونويت أن أشتريها بالدراهم التي معي، فتقدمت إليه وقلت: بكم تبيع هذه الخمس بطاطيخ ؟ فقال بغير اكتراث: اذهب، فليس هذا من أكلك، فتماسكت معه وقلت: أيها الرجل دعْ ما يغيظ واقصد الثمن. فقال: ثمنها عشرة دراهم. فلشدة ما جبهني به ما

استطعــت أن أخاطبــه في المساومة. فوقفت حائراً، ودفعت لــه خمسة دراهم، فلم يقبل، وإذا بشيــخ من التجار قد خــرج من الحان ذاهبــاً إلى داره. فوثــب إليه صاحب البطيخ مــن دكانه ودعا له، وقال: يا مولاي ها بطيخ باكــورة بإجازتك أحملــه إلى منزلك. فقال الشيــخ: ويحك بكــم هذا؟ فقــال: بخمسة دراهــم. فقال: بل بدرهمين. فباعه الخمسة بدرهمين، وحملهــا إلى داره، ودعا له، وعاد إلى دكانــه مسروراً بما فعــل. فقلت: يا هذا ما رأيت أعجــب من جهلك، استمت عليَّ في هذا البطيخ، وفعلت فعلتك التي فعلت، وكنت قــد أعطيتك في ثمنه خمســة دراهم، فبعته بدرهمين محمولاً، فقال: اسكت ! هذا يملك مئة ألف دينــار. فقلت: إن الناس لا يكرمون أحــداً إكرامهم من يعتقــدون أنه يملك مئة ألف دينــار، وأنا لا أزال علــى ما تراه حتى أسمع الناس يقولــون إن أبا الطيب قد ملك مئة ألف دينار».(٢٦)

ومهمــا يكن نصيب هذا الخــبر أو سواه من الصحــة فإنه لا يفيدنــا في هذا المجال إلا لنستنــد إليه في ثنائية المحو والكتابة، فلو افترضنــا أن الخبر صحيــح وأن المتنبي كان بخيلاً فعلاً فذلك يقدم لنا مادة لمعرفة نص الواقع الذي يقابله نص الحلم في مثل قوله:

أنـا تِـربُ الـنَّـدى وَرَبُّ القَـوافي
وَسِمامُ العِدا وَغَيظُ الحَسودِ(٢٧)

وهكــذا ترتفع صــوره الــذات الناطقة (الشاعــر) في الأعمــاق إلى أن تكــون ولادة الندى والمكرمات مقترنــة بزمن ولادته، فهو والجود ولدا معاً، وتربيا معاً، وهذا هو المعنى الظاهــر من الشطــر الأول، فهل يعني ذلك أن ذهاب المتنبي يشــير بالضرورة إلى ذهاب الجود من هــذه الدنيا الفانيــة؟ ربما يكون ذلك هو المقصود، لأن حضور المعنى الصريح يستدعــى الغائب منه، وهــذا ما شكل معنى المعنى في القراءة.

وأبو الطب المتنبــي مصور بارع ووصّاف ماهر، وهو يبتعد عــن الصور الفوتوغرافية الناسخــة ليصــب فيها شيئاً غــير قليل من براعته وألوانــه المختلفة، فإذا هو رسام أكثر منــه وصافاً، فهــو يجسم المجــرد تجسيماً شاعرياً، فإذا الحمــى التي أصابته في مصر امــرأة حييّة لا تــزور عاشقها إلا تحت ستار الظــلام، وكأنهــا تخشى الفضيحــة وأقوال الحسّاد:

وَزائِــرَتـــي كَــأَنَّ بِـهـا حَـيـاءً
فَـلَـيـسَ تَــزورُ إِلاّ في الـظَـلامِ
بَـذَلـتُ لَـها الـمَـطـارِفَ وَالحَشايا
فَـعـافَـتـها وَبـاتَـت في عِظامي

يَضيقُ الجلدُ عَن نَفسي وَعَنها
فَتوسِعُهُ بِأَنواعِ السِّقامِ
إِذا ما فارَقَتني غَسَّلَتني
كَأَنّا عاكِفانِ عَلى حَرامِ
كَأَنَّ الصُبحَ يَطرُدُها فَتَجري
مَدامِعُها بِأَربَعَةٍ سِجامِ
أُراقِبُ وَقتَها مِن غَيرِ شَوقٍ
مُراقَبَةَ المَشوقِ المُستَهامِ
وَيَصدُقُ وَعدُها وَالصِدقُ شَرٌّ
إِذا أَلقاكَ فِي الكُرَبِ العِظامِ(٢٨)

ولنتأمل في هذه الصورة المتخيلة لأسد أسطوري كأنه البلية أو الزلزال، ونكتفي من هذه الصورة بزئيره، فإذا زأر في طبرية امتدّ ذلك إلى العراق ومصر إلى آخر ما يتبع ذلك من صور متخيلة أخرى في هذه الأبيات:

وَردٌ إِذا وَرَدَ البُحَيرَةَ شارِباً
وَرَدَ الفُراتَ زَئيرُهُ وَالنيلا
مُتَخَضِّبٌ بِدَمِ الفَوارِسِ لابِسٌ
فِي غيلِهِ مِن لِبدَتَيهِ غيلا
ما قوبِلَت عَيناهُ إِلّا ظُنَّتا
تَحتَ الدُجى نارَ الفَريقِ حُلولا(٢٩)

والمتنبي في وصف الحرب شاعر ملحمي فريد في اللغة العربية، فهو لا يجارى في هذا الحقل، والأمثلة على ذلك كثيرة، يصف جيوش الأعداء وكتائبهم وأسلحتهم، ليتوقف بعد ذلك عند وصف جنود الأمير وأسلحتهم وخيولهم والمعركة الفاصلة، وهذا المتنبي يخاطب سيف الدولة وقد استطاع ببراعته الحربية أن يفتك في اللحظة الحاسمة بجيوش الأعداء:

ضممت جناحيهم على القلب ضمَّةً
تَموتُ الخَوافي تَحتَها وَالقَوادِمُ
بِضَربٍ أَتى الهاماتِ وَالنَصرُ غائِبٌ
وَصارَ إِلى اللَبّاتِ وَالنَصرُ قادِمُ
حَقَرتَ الرُدَينِيّاتِ حَتّى طَرَحتَها
وَحَتّى كَأَنَّ السَيفَ لِلرُمحِ شاتِمُ
نَثَرتَهُمُ فَوقَ الأُحَيدِبِ كُلِّهِ
كَما نُثِرَت فَوقَ العَروسِ الدَراهِمُ
تَدوسُ بِكَ الخَيلُ الوُكورَ عَلى الذُرى
وَقَد كَثُرَت حَولَ الوُكورِ المَطاعِمُ
تَظُنُّ فِراخُ الفُتخِ أَنَّكَ زُرتَها
بِأُمّاتِها وَهيَ العِتاقُ الصَلادِمُ
إِذا زَلِقَت مَشَّيتَها بِبِطونِها
كَما تَتَمَشّى فِي الصَعيدِ الأَراقِمُ(٣٠)

المحو والكتابة.. العمى والبصيرة من أهمّ سمات الشعرية، وهي ثنائية لا بدّ من توافر عنصريها لتكتمل الشعرية، فالكتابة، فلكي تكون الكتابة لا بد من المحو، وكي تتجلى البصيرة لا بد من العمى، «وتستمد الكتابة الإبداعية والنقدية قيمتها من هذه المفارقة المحايثة بين عمى القول وبصيرة المعنى»(٣١)، وقد استطاع المتنبي أن يحقق هذه الثنائية في قصيدته.

الهوامش

١- كتاب الصناعتين، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي، مصر، ط١٩٧١،٢م، ص٦٣.
٢- العمدة، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط٥، ١٩٨١م، ٢٢/١.
٣- جونسون، ر.ف: الجمالية (ضمن موسوعة المصطلح النقدي)، (المجلد الأول)، تر. د. عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ٢، ١٩٨٣م، ص٣٢٢.
٤- بدوي، د. محمد مصطفى: كولردج، دار المعارف، مصر، ١٩٥٨م، ص٩٣-٩٤.
٥- النظرية الرومانتيكية في الشعر، سيرة أدبية، تر: د.عبد الحكيم حسان، دار المعارف بمصر،١٩٧١م، ص١٧.
٦- الأغاني، الجزء (٢٩)، دار الشعب، تح: إبراهيم الأبياري، مصر،١٩٧٩م، ص ص٩٨٦٤- ٩٨٦٥.
٧- ديوان النابغة الذبياني (صنعة ابن السّكّيت)، تح: د.شكري فيصل، دار الفكر بدمشق، ١٩٦٨م، ص ٧٨.
٨- ديوان بشار بن برد (الجزء الرابع)، نشره محمد الطاهر ابن عاشور، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦٦م، ص١٩٤.
٩- شعر الأخطل (صنعة السّكري)، تح: د. فخر الدين قباوة، دار الأصمعي بحلب، ط ١، ١٩٧١م، ص٧٥٥.
١٠-الشعراء: ٢٢٤- ٢٢٦.
١١-شرح ديوان المتنبي (البرقوقي)، ٤٣٢/٤.
١٢-المصدر نفسه:٤٢٣/٤.
١٣-المصدر نفسه:٤٢٦/٤.
١٤-المصدر نفسه: ١٤٣/٤.
١٥-المصدر نفسه:٤٣٤/٤.
١٦-المصدر نفسه: ٢٢٥/١-٢٢٦.
١٧-العمدة، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط٥، ١٩٨١م، ١٢٨/١.
١٨-باشلار، غاستون: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية، بيروت، ط٥، ٢٠٠٠م، ص١٧.
١٩-المرجع نفسه، ص ١٧.
٢٠-شرح ديوان المتنبي: ٣٦١/٣-٣٦٢.
٢١-المصدر نفسه: ٣١٦/١-٣١٧. والذملان: ضرب من السير.
٢٢-المصدر نفسه: ٣٠٤/١.
٢٣-المصدر نفسه: ١٤٢/٤.
٢٤-البديعي، يوسف: الصبح المنبي عن حيثية المتنبي، تح: مصطفى السقا ومحمد شتا وعبده زيادة عبده، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٣م، ص ص٧٨-٧٩.
٢٥-شرح ديوان المتنبي: ٤٥/٢-٤٦.

٢٦-الصبح المنبي، ص ٩٣، وانظر: رأي إبراهيم عبد القادر المازني في حكايات بخل المتنبي. حصاد الهشيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ٢٠٠١م، ص ص ١٨٠-١٨٥.

٢٧-شرح ديوان المتنبي: ٤٨/٢.

٢٨-المصدر نفسه: ٢٧٦/٤-٢٧٧.

٢٩-المصدر نفسه: ٣٥٤/٣-٣٥٥.

٣٠-المصدر نفسه: ١٠٣/٤-١٠٥.

٣١-مان، بول دي: العمى والبصيرة (مقالات في بلاغة النقد المعاصر)، تر: د. سعيد الغانمي، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي، ط ١، ١٩٩٥م، ص٨.

